

Je sentis, ce matin-là, que
l'extraordinaire qualité
de la lumière déciderait
de ma journée ; c'était le
premier jour du printemps ;
le jour s'était levé en moi
et non, me sembla-t-il,
du côté des hauts-plateaux.

Richard Millet
L'écrivain sirieix

n° **109**
avril 2002

activités AFC



Association Française
des directeurs de
la photographie
Cinématographique

Membre fondateur
de la fédération
européenne IMAGO

► L'AFC fait salon

Avec environ 500 visiteurs, selon la police et 750, selon les organisateurs, le Microsalon de l'AFC a rempli toutes ses promesses !

Ce siècle avait deux ans et vous fûtes nombreux à venir à La femis ce 7 mars ! Merci à ceux qui ont organisé cette journée. (*Isabelle Scala*)

► Microsalon AFC : essai transformé

par Alain Gauthier,

(avec l'aimable autorisation de tournages-lesite.com)

La deuxième édition du Microsalon AFC, dans les locaux de La femis (lieu nostalgique rempli de souvenirs du temps de Pathé Cinéma), fut sans conteste un réel succès. De 11 h à 23 h, le jeudi 7 mars, ce succès put se réaliser grâce à la " logistique compétente " des membres du bureau de l'AFC, dirigés de mains expertes par Claire Marquet et Jean-Noël Ferragut.

Le grand nombre d'entreprises représentant l'industrie cinématographique et d'invités qui s'étaient déplacés prouve l'intérêt croissant de la profession pour ce sympathique rendez-vous annuel. A ce propos, beaucoup de directeurs de production étaient présents, fait nouveau et encourageant.

En ce qui me concerne, je fus très heureux de pouvoir consacrer une part de mon temps à l'association et de me transformer en Monsieur Loyal afin de présenter les différents intervenants de laboratoires, postproductions ou fabricants de pellicules. Par l'intermédiaire de films, ils nous ont montré des réalisations très intéressantes, tant au niveau de nouvelles émulsions, que des trucages numériques en progression constante.

activités AFC

Site Internet

A votre disposition plusieurs
messageries concernant
afcinema.com

Pour mettre à jour votre filmo

filmographie@afcinema.com

Pour nous envoyer ou nous suggérer des articles

lettre@afcinema.com

Pour les remarques générales

webmaster@afcinema.com

***Il ne vous reste, chers amis
associés, qu'à remplir et
renvoyer le questionnaire afin
de faire du prochain
Microsalon
"la légende du XXI^e siècle" !***

De l'avis général, il y eut cette année beaucoup plus de visiteurs qu'en 2001.

Au rez-de-chaussée, tous les fabricants et loueurs de caméras, membres associés de l'AFC, étaient présents :

- Aaton avec l'A-Minima et l'Aaton 35 dernière évolution.
- Bogard avec une HDCAM 24P et une Arriflex 435 prétexte à démontrer une volonté de forte présence dans les tournages en 35 mm.
- Panavision-Alga-Paris, avec une HDCAM 24P " Panavisée " et deux Millénium Panaflex XL (une en version Studio et l'autre en version épaule) ainsi que toute une gamme de zooms et d'optiques Primo.
- Techno Vision avec deux nouveautés : Une Moviecam Compact et une Arri 16 SR 3 ce qui est nouveau chez ce loueur qui, auparavant, ne faisait pas de Super 16 de manière significative.
- Techni-Ciné-Phot, nouveau membre associé de l'AFC présentait l'Arricam ST (version studio).
- Les grues G.T.D. LoumaSystems et Cam's.
- Transvidéo et Emit qui terminaient avec les accessoires et les optiques un panel complet de matériels.

Le Micro Salon se situant sur deux niveaux, le nombre des invités s'est divisé d'une manière naturelle entre la prise de vues au rez-de-chaussée et l'éclairage et la projection (d'excellente qualité) au 2^{ème} étage.

Beaucoup de monde à ce second niveau. D'une part grâce aux projections non-stop et d'autre part compte tenu de la présence de la totalité des fabricants et des loueurs d'éclairage. Ces derniers pouvaient accueillir leurs clients d'une façon beaucoup plus décontractée qu'à l'habitude.

D'une manière générale, ce Microsalon est l'expression d'une rencontre des gens du métier qui n'ont que très rarement l'occasion de se voir et trouvent, par cette manifestation, le moyen de se réunir autour de matériels. Cela allie la découverte de nouveautés techniques, auxquels les chefs opérateurs n'ont pas de temps à consacrer lorsqu'ils sont en tournage et la joie, c'est mon cas, de retrouver techniciens et amis qu'il est bien difficile de voir autrement.

Et pour les étudiants de La femis, une chance unique : croiser dans leur école autant de professionnels au m².

J'ai connu les Salons de la Photo, on connaît le Satis, mais je pense que l'avenir est à ce genre de manifestation, plus informel, plus proche du métier tant au niveau de la diffusion technique que de l'amicale émotion.

En revanche, il faut faire attention à ne pas devenir victime de son succès afin de conserver le côté bon enfant de cette journée si sympathique.

.....

► **Bertrand Chatry** par *Eric Gautier*

Bertrand a été le compagnon de mes années d'apprentissage. Je l'ai rencontré en 1983. Je commençais à faire l'image de courts métrages. Il m'a alors proposé de devenir son assistant.

A cette époque, Bertrand tournait beaucoup. Le film d'Antoine Perset (*Les Trois derniers hommes*) avait été remarqué (Joris Ivens l'avait particulièrement apprécié) et il avait rencontré un certain succès pour son travail sur des clips. Bertrand excellait dans le noir et blanc, très contrasté. Il aimait le travail de la couleur, mélanger subtilement les gélatines sur les projecteurs. J'aimais son goût et sa grande élégance pour le style classique (lumière à la face, contre-jour discret...)

Pendant ces quelques années, nous étions très complices. Nous pouvions parler avec humour de nos vies privées respectives instables et avec passion de films et de technique. Bertrand était très fort techniquement. C'est auprès de lui que j'ai appris l'utilisation du sur et sous développement pour influencer sur le contraste de la pellicule. Il faisait preuve d'une grande inventivité. Par exemple, dans *La Nuit de l'océan* d'Antoine Perset, pour une scène dans une église (où Jeanne Moreau dit un monologue poignant), il avait éclairé les fonds à travers les vitraux, en gélatinant de vert les projecteurs depuis l'extérieur et donné ainsi une touche "Technicolor".

Bertrand était très cinéphile. Je me souviens de son enthousiasme quand il me parlait de la copie de *Reflète dans un œil d'or* de John Huston qu'il avait vue à la cinémathèque de New York, l'une des rares qu'Aldo Tonti avait pu "flasher" en doré, le film étant sorti, contre son gré, dans une version "normale".

Bertrand était, sans doute, trop modeste. Ceci explique peut-être pourquoi il ne tournait pas suffisamment ces dernières années.

Il m'appelait régulièrement pour me parler des films que j'ai éclairés, toujours avec ce même enthousiasme.

Bertrand était profondément bienveillant et généreux.

Quand je pense à lui, je vois immédiatement son visage illuminé d'un grand rire...

► « **Patrick Schulmann** s'est tué dans un accident de voiture la semaine dernière. J'étais assistant à l'image sur son premier long métrage *Et la tendresse bordel !* Je me souviendrai de sa certitude du succès, me disant : « Attention ! Que l'image soit nette, un million de personnes iront voir mon film ! » Et cela fut vrai. Tes convictions, tes certitudes sont le souvenir le plus fort que j'ai de toi. Tes films, incisifs, cruels, provocateurs, drôles et parfois noirs ont une place dans notre cinéma, je dirais même la place de ne pas en avoir car, critiques et spectateurs étaient toujours très déroutés par tes films inclassables qui ne laissaient jamais indifférents. Patrick travaille comme un artisan, trouvant souvent lui-même les solutions techniques pour réaliser tel ou tel effet, construisant les décors, dessinant les costumes, écrivant la musique de ses films. Il trouve son inspiration dans l'observation acide et pertinente de la société. Pour moi Patrick est un " griot " occidental parlant avec totale liberté de sujets tabous et impudiques. T'ayant accompagné sur quatre de tes films, fait la photo du dernier *Comme une bête*, je peux témoigner que tes convictions, ta détermination, ton incision ne se sont pas émoussées avec le temps. Pour faire tes films, tu risquais tout sans concession. Bravo Patrick ! » (*Dominique Gentil*)

► **About the French Film Festival** par *Dominique Le Rigoleur*

Ce festival, créé en 1993 à Richmond en Virginie (160 km de Washington D.C.) par Françoise et Peter Kirkpatrick, a pour but de promouvoir le cinéma et la culture français, en choisissant des films sans distributeurs aux Etats-Unis.

Ces films sont projetés au Byrd Theatre, magnifique salle de 1400 places, datant des années trente.

Sont invités les réalisateurs, acteurs ou membres de l'équipe qui participent après le film à un débat avec le public (anciens ou nouveaux initiés, jeunes, universitaires, professeurs de français venant parfois de très loin...) qui assure une salle comble, enthousiaste et vibrante.

Depuis février 2001, un long métrage accompagné d'un court est diffusé, chaque mois, sur deux chaînes régionales. Il y a une forte demande des professeurs de français et de leurs étudiants.

Les scénarii des films sont publiés et, en cas d'adaptation, les romans sont mis en vente à la librairie de la VCU (Virginia Commonwealth University).

Au cours de cette dixième édition, qui s'est déroulée du 22 au 24 mars 2002, ont été projetés une dizaine de longs métrages dont *Betty Fisher et autres histoires* de Claude Miller, *Oui, mais...* d'Yves Lavandier, *Tout près des étoiles* de Nils Tavernier, *Little Senegal* de Rachid Bouchareb, *Barnie et ses petites contrariétés* de Bruno Chiche... et autant ou plus de courts métrages accompagnés des "heureux réalisateurs".

Le succès du festival, chaleureux et merveilleusement organisé est croissant.

Site Internet

www.frenchfilm.vcu.edu

.....

► **Le Bureau du Cinéma de Montélimar** par *Alain Choquart*

Le Bureau du Cinéma de Montélimar est un lieu privilégié d'aide et d'accueil de tournage de films en Drôme et en Ardèche (au sud de la vallée du Rhône).

Il dispense un soutien logistique aux sociétés de productions audiovisuelles : pré-repérages, information, accueil et hébergement, aide aux autorisations de tournages, organisation de casting, fichier personnel artistique et technique, réseau de prestataires, de services locaux...

Le Bureau du Cinéma de Montélimar constitue une plate-forme d'information, de rencontres et d'échanges entre les professionnels du sud Rhône-Alpes.

Grâce au soutien financier possible de Rhône-Alpes-Cinéma, de nombreux réalisateurs ont choisi ces départements pour venir y tourner : Christophe Blanc, Sandrine Veysset, Raoul Ruiz, Patrice Leconte...

Certaines productions ont déjà bénéficié des services du Bureau du Cinéma :

Martha, Martha de Sandrine Veysset, photographié par Hélène Louvart, *Les*

Renseignements :

Corinne Destombes

Tél. et fax : 04 75 01 31 35

Diabes de Christophe Ruggia, photographié par Eric Guichard.

Le film *Je t'aime, je t'adore* de Bruno Bontzolakis, actuellement en cours de tournage à Montélimar, a pu bénéficier d'un bureau de production, de lieux de tournage et d'une logistique à moindre coût, auprès de la ville de Montélimar grâce au Bureau du Cinéma qui a servi d'interface pour les négociations. La connaissance du terrain et la mise en place de réseaux de partenaires privilégiés facilite l'implantation de l'équipe de production et sert de lieu d'accueil provisoire pendant la période de travail préparatoire.

► **Loi n° 2002-311 du 5 mars 2002** relative au régime d'assurance-chômage des intermittents du spectacle

L'Assemblée nationale et le Sénat ont délibéré, l'Assemblée nationale a adopté, le Président de la République promulgue la loi dont la teneur suit :

Article unique

Le régime d'assurance-chômage des salariés appartenant aux professions visées par les annexes VIII et X au règlement annexé à la convention du 1^{er} janvier 1997 relative à l'assurance-chômage reste fixé par les dispositions de ces deux annexes, jusqu'à ce que la convention du 1^{er} janvier 2001 relative à l'aide au retour à l'emploi et à l'indemnisation du chômage ait fait l'objet d'aménagements prenant en compte les modalités particulières d'exercice de ces professions, dans les conditions prévues par l'article L. 351-14 du code du travail. Les dispositions de la présente loi s'appliquent à compter du 1^{er} juillet 2001 et jusqu'à l'agrément, dans les conditions prévues par l'article L. 352-1 du même code, des aménagements mentionnés à l'alinéa précédent. La présente loi sera exécutée comme loi de l'Etat.

Journal Officiel N° 55, 6 Mars 2002, page 4215.

► **L'Oscar** de la meilleure photographie a été décerné à Andrew Lesnie, pour *Le Seigneur des anneaux*, de Peter Jackson.

Né en Australie en 1956, Andrew Lesnie a également éclairé, entre autres, *Babe* (1995), *Babe : Pig in the City* (1998), *The Sugar Factory* (1999).

Site Michel Abramowicz :
<http://michel-abramowicz.com>

*Le Molière
des meilleures lumières
a été décerné à
Jacques Rouveyrollis pour
La Boutique au coin de la rue,
mise en scène
d'Evelyne Fallot
et Jean-Jacques Zilbermann*

► **Record pour la production cinématographique 2001**

Comme le souligne en préambule le CNC, « pour la première fois depuis que la production cinématographique fait l'objet de statistiques », soit 1949, « le nombre de films agréés dépasse le seuil de 200 ». Ce chiffre, 204 films, rendu public mercredi 13 mars par le CNC, vient après les excellents résultats de la fréquentation des salles (185 millions de spectateurs en 2001). Pourtant, l'examen détaillé de ce bilan 2001 de la production suscite de nombreuses questions quant à la structure du financement de la production et son influence sur les films produits.

L'augmentation du nombre de films produits (+ 20 % d'une année sur l'autre) est deux fois plus importante que celle des investissements globaux dans la production, qui n'ont crû que de 10,4 %. Ce décrochage s'explique par une structure de financement qui varie pour une grande partie en fonction d'un facteur étranger à l'économie du cinéma. Le soutien automatique et sélectif à la production est calculé pour partie en fonction du chiffre d'affaires des chaînes de télévision tout comme les obligations d'investissement dans la production de ces mêmes chaînes. Pour l'instant, le secteur de la production, malgré la hausse du nombre de films, malgré l'augmentation des recettes en salle, a du mal à trouver une assise stable. En 2001, 144 producteurs sont intervenus. Quatre sociétés seulement ont produit plus de cinq films, dont deux, Les Films Alain Sarde et Europa Corp., de Luc Besson, sont liées au groupe Vivendi Universal. (Thomas Sotinel, Le Monde, 15 mars 2002)

Nombre de films	1997	1998	1999	2000	2001
Films d'initiative française	125	148	150	145	172
Films à majorité étrangère	33	32	31	26	32
Total	158	180	181	171	204

Investissements totaux	1997	1998	1999	2000	2001
Films d'initiative française	597,05	645,51	585,66	678,29	749,12
Films à majorité étrangère	103,36	103,19	106,27	124,98	156,04
Total (M d'euros)	700,41	748,70	691,93	803,27	905,16

Investissements français	1997	1998	1999	2000	2001
Films d'initiative française	538,69	578,91	541,73	634,26	687,89
Films à majorité étrangère	26,71	26,97	27,01	31,02	40,84
Total (M d'euros)	565,40	605,88	568,74	665,28	728,73

Investissements étrangers	1997	1998	1999	2000	2001
Films d'initiative française	58,36	66,60	43,93	44,03	61,23
Films à majorité étrangère	76,65	76,22	79,26	93,96	115,20
Total (M d'euros)	135,01	142,82	123,19	137,99	176,43

Un devis en baisse

« Cette augmentation du nombre de films d'initiative française produits et l'importante baisse du devis médian s'expliquent par une forte augmentation du nombre de films à petits budgets ». Il semble que la production de tout petits films commence à trouver les structures d'une économie nouvelle, basée sur le recours aux technologies numériques lors du tournage et l'intervention de nouvelles sources de financement, régionales ou européennes.

Les films à moyen budget sont à la peine. Leur nombre décroît, et, de l'aveu des producteurs, les projets d'un devis compris entre 3 et 7 millions d'euros ont souvent de grandes difficultés à voir le jour. Ces films sont sans doute ceux qui ressentent le plus durement la stagnation des montants des aides sélectives, au premier rang desquelles l'avance sur recette.

M.d'euros	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001
Devis total	414,97	385,03	597,05	645,51	585,66	678,29	749,1
Devis moyen	4,28	3,70	4,78	4,36	3,90	4,68	4,36
Devis médian	3,16	2,64	2,84	2,67	2,71	3,19	2,42

Même les forts budgets sont en augmentation

Force est d'admettre que toutes les tranches de devis ont subi un

accroissement du nombre de films. Ainsi, pour les films à plus de 7 millions d'euros, on passe de 26 films en 2000 à 34 en 2001, progression qui concerne uniquement les films d'initiative française. A souligner que parmi ces 34 films, figurent 2 premiers films et 6 deuxièmes films.

La France attire les coproductions

78 films sur les 204 agréés en 2001 ont fait l'objet d'une coproduction avec un ou plusieurs partenaires étrangers, soit 18 films de mieux qu'en 2000.

Partenaire privilégiée et historique de ces coproductions, la Belgique avec, cette année, 14 films contre 10 en 2000. L'Espagne redevient un partenaire de premier plan passant de 7 à 11 films coproduits entre 2000 et 2001. A l'inverse, l'Italie, l'Allemagne et le Canada voient leurs parts baisser. La Grande-Bretagne reste stable avec 7 films coproduits (contre 6 en 2000).

L'investissement des chaînes et des SOFICA

Canal + demeure le partenaire incontournable du cinéma français avec 122 films dans lesquels la chaîne a investi pour un montant global de 153,11 millions d'euros.

L'investissement des chaînes en clair a connu une hausse de 17 % mais des différences existent naturellement selon la chaîne. Cet investissement est constitué à 72 %, en progression, par des préachats.

Les SOFICA sont intervenues sur 59 films en 2001, nombre qui demeure stable. En revanche, l'investissement global chute de plus de 36 % avec 24,78 millions d'euros.

Plus de tournage en France

Le CNC indique que le nombre de semaines de tournage effectuées en France (extérieurs et studios) passe de 823 à 1007, soit une augmentation de 18,4 %.

Les travaux de postproduction ont été effectués en France pour un seul des films de coproduction minoritaire française, contre quatre l'année dernière.

Les travaux de laboratoire ont été presque tous exécutés en France, répartis entre Eclair (plus de 50 films), LTC puis GTC.

.....

► **Uprising** de Jon Avnet, photographié par Denis Lenoir

« En dépit d'un sujet grave, le soulèvement du Ghetto de Varsovie, ce fût un des tournages les plus passionnants : soixante-douze jours de montagnes russes avec tous les jours un nouveau défi à relever : des scènes intimes, des scènes de foule, des scènes de guerre, des plans à l'épaule qui finissent dans les airs sur une grue, jusqu'à trois chariots sur le même rail, le soleil qui n'est jamais là quand il faut ou qui disparaît après avoir brillé quelques heures, des scènes dans les égouts la nuit, le pire " gaffer " de ma vie (il a pourtant travaillé avec Fellini), une trentaine de nationalités dans l'équipe, Un décor principal gigantesque, un acteur très connu absolument odieux avec tout le monde (Donald Sutherland mais, Dieu merci, il n'est resté qu'une semaine, Jon Voight lui est un amour). Jon Avnet, le réalisateur, avait manifesté le désir d'une lumière simple, comme venant d'une seule source, avec les personnages entrant ou sortant de zones de lumière très définies, je n'ai, évidemment pas pu respecter sa volonté très souvent, j'ai tout de même essayé quand les décors et les situations s'y prêtaient. Un article très détaillé dans le numéro de novembre de l'*American Cinematographer* permet d'en savoir un peu plus.

Produit pour le marché domestique américain par NBC et montré là-bas haché par la publicité, en deux soirées consécutives, il a été coproduit par Warner Bros. qui le vend dans le reste du monde, en France au cinéma et dans une version raccourcie, que je ne connais pas, mais, qui gagne une exposition plus brève. La postproduction a suivi un cours traditionnel, copie travail film qui suit les variations du montage Avid, et j'ai étalonné le film avant de faire le transfert vidéo. Beverly Wood, la formidable chimiste du laboratoire Deluxe, après les deux essais ratés que je lui avais demandés et qui lui ont permis de comprendre ce que je voulais, a dosé secrètement (!) un traitement de l'interpositif qui permet d'avoir une sorte d'ENR sur toutes les copies et à moindres frais.

Pellicule Kodak 77 et 84 principalement, développée par Barrandov à Prague et finie par Deluxe à Los Angeles. Une vieille série Cooke sur des Moviecam SL, tout le matériel, caméra et électrique, loué chez Arri à Munich. J'ajouterai, enfin, qu'Antoine Roch m'a remplacé les derniers jours de tournage. »

L'avant-première aura lieu

le lundi 8 avril 2002

à La fémis

à 20 heures précises.

Durée de la

projection 2 h 40

► **Uprising** de Jon Avnet, photographié par Denis Lenoir (lire le texte ci-dessus)

► **Le Boulet** d'Alain Berberian, photographié par Jean-Pierre Sauvaire

« L'aventure *Le Boulet* a commencé, en ce qui me concerne, début 2001, par des séances de lecture du scénario, mise au point des plans truqués avec les effets spéciaux, essais filmés avec les acteurs principaux, repérages dans le désert pour les scènes d'extérieur, choix de la pellicule et des optiques. Soit une durée de dix semaines comprises entre le mois de janvier et le 15 mai, date du début du tournage à Erfoud (Maroc).

Idéalement, pour des raisons de météo, le film devait débiter en hiver, afin d'éviter les grosses chaleurs et les lumières trop dures. Malheureusement, comme c'est souvent le cas, la préparation a été plus longue que prévue.

Sachant que nous allions au-devant de conditions de filmage assez dures (hautes températures et tempêtes de sable), nous avons opté pour une basique et robuste Golden Panaflex, série Primo, zoom 14,5-50 mm plus le standard 24-275 mm. Pour la pellicule, le choix s'est arrêté sur la Fuji 100 ISO tungstène pour le studio, filtrée avec un 85 en extérieur et la 500 ISO pour quelques scènes de nuit.

Dans le désert, outre la comédie de base dans les dunes, nous disposions de caméras embarquées dans des voitures de type Paris-Dakar, de QAD pour des suivis rapides, d'un Steadycam, monté parfois sur un chameau et, pour certains plans, d'un hélico équipé du Stab C d'aerial system.

Pour l'éclairage, je disposais d'un groupe électrogène, de grosses sources HMI et de l'attirail conventionnel pour essayer, tant faire se peut, de rattraper la face.

Les prises de vues au Maroc, désert et décors naturels, ont duré environ 50 jours, avec en complément une deuxième équipe.

Le tournage à Paris, qui est dans le film le début de l'histoire, s'est fait en partie en studio à Stains, dans une friche à Montreuil et en extérieur.

La séquence de la Grande Roue, Place de la Concorde, est bien évidemment truquée en 3D.

L'étalonnage numérique et argentique s'est fait chez Eclair, le retour film sur Arri Laser, les copies de tirage sur la 83 de Kodak, bien que mon choix, s'il n'y avait pas eu surcoût pour le distributeur, aurait été de tirer sur la Fuji haut contraste. »

Chefs-opérateurs

deuxième équipe

Christophe Paturange

(Maroc)

Manuel Téran

(Grande Roue)

Cadreur

Yves Agostini

Caméras

Panavision-Alga

Effets spéciaux

L'E.S.T.

Christian Guillon

► Fuji

Autour de

Premier assistant, second assistant... Le métier de directeur de la photographie amène des rencontres, des aventures humaines qui parfois débordent du cadre d'un film et se prolongent.

Puis chacun va son chemin, les numéros de téléphone changent, et les métiers parfois aussi....

Alors, comme on aime les familles et les rencontres, à Fuji, une petite idée a fait son chemin : *Autour de*. Réunir autour d'un opérateur ses assistants d'hier pour un rendez-vous, juste une fois, une fois au moins, autour d'une table, pour une photo de famille. Bref, avec sourire et chaleur, comme on aime.

Vous êtes prêts ? Rendez-vous... autour du *Technicien du Film* du mois de mai.

Fuji Tous Courts

La prochaine séance de Fuji Tous Courts aura lieu le mardi 16 avril prochain à 18 h 15 au Cinéma des cinéastes. Au programme :

Des anges de Julien Leloup, photographié par Guillaume Schiffman, AFC produit par Moby Dick Films.

Shruti d'Asil Rais, photographié par Hari Nair, produit par Mowgli Films et Haniwa.

De l'autre côté des larmes de Paul Pinheiro, photographié par Ali Lakrouf, produit par Solimane Productions.

Crimes et déguisements de Tristan Schulmann, photographié par Hamoudi Laggoune, produit par : Gulliver Productions et Parano Films.

Bienvenue à tous !

Fuji au Long Court

La prochaine soirée de *Fuji au long Court* aura lieu le mardi 23 avril à 18 h 15 au Cinéma des Cinéastes. Nous vous rappelons que ces soirées au rythme irrégulier permettent de projeter courts métrages ou documentaires, dont la durée ne permet pas de les associer à un programme court. Au programme :

Vices et services d'Olivier Soler, photographié par Philippe Roussilhe, produit par Komodo Productions.

Sonate pour violoncelle et piano de Mauricio Martinez-Savard, photographié par Jean-Philippe Polo, produit par Pégase Production.

Comme pour *Fuji Tous Courts*, l'entrée est libre et gratuite.

Festival de Cannes

Du 15 au 26 mai prochain, venez retrouver l'équipe de Fujifilm au Festival de Cannes.

- Les Apéritifs Fujifilm

Sans carte ni laisser-passer, nous vous invitons à venir passer un moment avec nous pour discuter et simplement prendre un apéritif, au soleil, sur la terrasse Fujifilm du Carlton, en présence de réalisateurs de la Quinzaine et des producteurs du SPI.

Hôtel Carlton, Suite 131, tous les jours de 11 h à 12 h 30

- Les Déjeuners de la Quinzaine

Après les apéritifs... les déjeuners ! Retrouvez-nous, en compagnie des équipes de films sélectionnés au Club de la Quinzaine des Réalisateurs.

Noga Hilton, sur invitation.

Pendant toute la durée du Festival, Fujifilm est également partenaire des manifestations de l'ARP, de la CST et du SPI.

► **Kodak**

Démonstration du système de cinéma numérique Kodak

A Las Vegas, Kodak a dévoilé un prototype avancé de son système complet de cinéma numérique intégral, au cours de démonstrations qui se sont tenues au salon annuel ShoWest des distributeurs, des exploitants de salles et des fournisseurs du monde du cinéma. Le système de cinéma numérique Kodak, composé d'un projecteur haut de gamme et d'un système d'exploitation d'une grande souplesse d'utilisation, est conçu pour optimiser le plaisir cinématographique.

La stratégie marketing de Kodak implique la mise en place d'une unité spécifique dans le groupe : les services de cinéma numérique Kodak. Cette nouvelle unité proposera différents scénarii permettant à la profession

d'adopter les systèmes numériques avec le moins de risques possible, tant au niveau financier qu'en termes d'obsolescence.

Pour les salles de cinéma, les contrats de service de Kodak incluront les composants du système, l'installation, la formation et l'assistance. Pour les studios et les autres fournisseurs de contenus, les contrats intégreront tous les aspects de la fourniture des bandes numériques aux diffuseurs.

Kodak présente son système d'exploitation de cinéma numérique comme point d'entrée dans le cinéma numérique. Cette solution implique l'installation d'un réseau numérique dans les salles de cinéma. Avec un serveur et le logiciel original de Kodak, le système d'exploitation de cinéma numérique pourra recevoir des données numériques cryptées ou décryptées par l'intermédiaire d'un lecteur de DVD, d'un satellite ou d'un réseau optique, les stocker en toute sécurité et les envoyer de manière simple et fiable vers les écrans de projection. A mesure qu'augmentera la proportion d'écrans publicitaires, de films, de bandes-annonces et d'autres contenus au format numérique, le système d'exploitation de cinéma numérique simplifiera grandement la gestion de la programmation des cinémas. Le système est capable de gérer tous les écrans d'un multiplexe, il peut programmer et envoyer les longs métrages, mais aussi les bandes-annonces, les affiches numériques, les écrans publicitaires et même les annonces publiques sur les moniteurs et les panneaux d'information situés dans les halls.

Pour diffuser les nouveautés, le projecteur de cinéma numérique Kodak (un des éléments du système Kodak) constitue une avancée impressionnante en matière de qualité d'image numérique. Il utilise le logiciel de gestion des couleurs Kodak, ainsi que d'autres technologies d'imagerie originales de Kodak, sur une plate-forme matérielle JVC. Ce projecteur utilise les nouvelles matrices JVC D-ILA de trois millions de pixels.

Le projecteur Kodak est compatible avec les clés de déchiffrement. Ainsi, le film reste crypté jusqu'au moment de sa projection. Les autres dispositifs anti-piratage comprennent des données invisibles en filigrane, extractibles *a posteriori* pour connaître la date et le lieu des copies.

Avec l'avènement de la postproduction numérique des films, un plus grand nombre d'options créatives est disponible pour les réalisateurs. Le résultat est

Un site Internet relooké
Le site Internet de la
division Cinéma et
Télévision fait peau
neuve. Venez le découvrir
ou le redécouvrir sur le
www.kodak.fr/go/cinema
N'hésitez pas à nous faire
part de vos remarques en
nous écrivant
à l'adresse suivante :
cinema@kodak.com

ensuite réenregistré sur film ou sur tout autre support, tout ceci avec le même aspect, afin de préserver le point de vue des créateurs.

Kodak teste actuellement son système d'exploitation de cinéma en situation " réelle ", hors des heures normales de projection, dans un multiplexe hollywoodien. Kodak prévoit l'installation des premiers systèmes de cinéma numérique Kodak pour début 2003.

Certaines questions restent à résoudre en matière de normes, de coûts, de taux d'adoption et de soutien du secteur, mais Kodak aidera les parties concernées à trouver des réponses.

Pour de plus amples renseignements, visitez le site www.kodak.fr/go/motion ou contactez Christian Lurin au 01 40 01 42 77. E-mail : clurin@kodak.com

Un Oscar technique pour Christian Lurin

Le 2 mars dernier, Christian Lurin, Directeur technique de la Division Cinéma et Télévision de Kodak, Gregory Farell et Steve Gerlach (tous les deux de Kodak US) ont reçu un " Scientific and Engineering Award " de l'Academy of Motion Picture Arts and Sciences pour la conception, le développement et la mise au point du Kodak Panchromatic Sound Recording Film 2374. En autorisant l'enregistrement des quatre systèmes de reproduction du son (analogue, SRD, DTS et SDDS) sur la même pellicule négative, ce film a contribué à la diffusion de ces systèmes dans les salles de cinéma.

Festival en Lumière

Initié par Kodak, organisé par les Editions Dujarric et Kodak du 1^{er} au 7 mai 2002 au Cinéma des Cinéastes

On vous l'a annoncé dans la précédente lettre de l'AFC, l'ouvrage *En Lumière* se prolongera à l'écran du 1^{er} au 7 mai au Cinéma des Cinéastes - 7, avenue de Clichy - 75017 Paris

Chacune des soirées de la semaine sera dédiée à l'un des " couples " directeur de la photographie et cinéaste présent dans l'ouvrage. A l'issue de la projection d'un long métrage de leur filmographie commune, les directeurs de la photographie et les cinéastes invités rencontreront le public, chaque soir, pour des leçons de cinéma autour de la lumière. Les projections et les rencontres se

Plus d'information sur le :

www.kodak.fr

Editions Dujarric :

01 53 20 49 50

tiendront dans la grande salle. Elles se poursuivront, autour d'un verre, au Restaurant du cinéma : *Le Père Lathuile*.

Le programme des rencontres s'étoffe et nous pouvons désormais compter sur la présence de :

Patrice Leconte et Eduardo Serra pour *La Veuve de Saint-Pierre*

Bertrand Tavernier et Alain Choquart pour *Capitaine Conan*

Claude Mouriéras et William Lubtchansky pour le film *Dis-moi que je rêve*

Bernard Giraudeau et Jean-Marie Dreujou pour *Les Caprices d'un fleuve*

Mathieu Kassovitz et Thierry Arbogast pour le film *Les Rivières pourpres*

Andrzej Zulawski et Patrick Blossier pour *Mes nuits sont plus belles que vos jours*

Ce programme n'est pas encore définitif. Un catalogue présentant l'ensemble des invités réunis autour ce festival sera à votre disposition. Un tarif préférentiel vous est réservé sur simple présentation de la Lettre de l'AFC.

► L'E.S.T.

Véhicules en mouvement et trucages numériques *par François Vagnon*

Amen. de Costa-Gavras, photographié par Patrick Blossier et Eric Guichard (2^{ème} équipe). Directeur des effets visuels : François Vagnon

L'emploi des trucages numériques offre, pour ce genre de plan une souplesse plus grande, notamment dans la capacité à synchroniser parfaitement l'action de l'arrière et de l'avant plan.

- En rétroprojection (transparence), tourner les pelures avant les " plans véhicules " est une nécessité évidente.

- En trucage numérique, la logique veut que l'on tourne les pelures après les " plans véhicules " en fonction des " mémos " sur lesquels sont notés les focales employées, les axes caméra, l'amplitude et la nature des mouvements, ainsi que les directions de lumière.

- En studio, le fond d'incrustation sera au minimum à 4 ou 5 mètres du véhicule, afin de pouvoir l'éclairer d'une manière uniforme sans affecter le véhicule.

- Bien qu'on puisse en trucage "tricher" l'impression de profondeur de champ, l'idéal est de reconstituer sur le plateau une lumière équivalente à celle obtenue en extérieur.
- Le superviseur des effets visuels peut placer des cibles de " tracking " sur le fond d'incrustation et même parfois dans le véhicule, afin de détecter les mouvements en postproduction, et permettre ainsi de déterminer les mouvements propres au véhicule ou à la caméra.
- Dans la plupart des cas on arrivera à extraire sur le fond d'incrustation les reflets des comédiens sur les vitres.
- Les pelures seront tournées net, le degré de flou sera dosé en postproduction.

"AMEN." mémo tournage

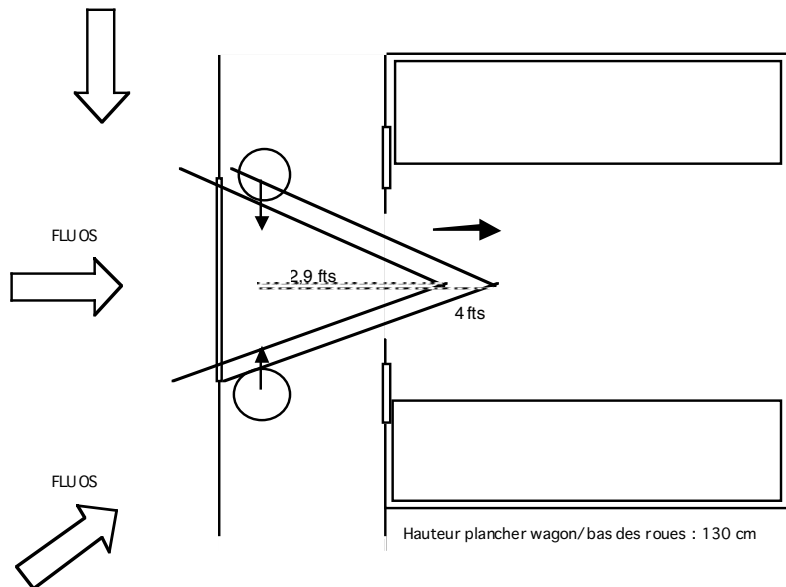
SEQ	20 A
CAMERA	ARRI 4 BL
PELLICULE	5246
DATE	14-fév

FOCALE	25
DIAPH	4
HAUTEUR	1,58
ANGLE TILT	0°
ANGLE PAN	90° / fenêtre
FIXE	
MOUVEMENT	TRAVELLING ARRIERE

IDENTIF	DUREE	DUREE TRAV	CERCLÉE
B /135/1	1'47"	5"	
B /135/2	1'26"	4"	O
B /135/3	1'20"	5"	
B /135/4	1'40"	5"	O
B /135/5	1'20"	5"	O
Tout clap de fin			

Axe lumière
Axe caméra
Distance

SENS DU TRAIN



REMARQUES
Pelures :
Postprod :

Mires de tracking sur fond bleu
Attention fumée de cigarette !!!
Reflets comédiens dans la vitre

Le travail de trucage

- Obtention de positifs de référence
- Scan des négatifs des éléments
- Stabilisation éventuelle de l'élément pelure
- Détection des mouvements grâce aux cibles de tracking
- Double extraction : personnages, bords de fenêtre et reflets
- Synchronisation des mouvements
- Incrustation élément pelure
- Incrustation éléments reflets (éventuellement fabrication graphique)
- Incrustation "saletés" sur la vitre
- Accrochage de l'élément pelure (partiel/total/déphasé) aux instabilités du véhicule et/ou de la caméra
- Calage de la netteté (flou) de la pelure
- Etalonnage relatif des éléments
- Report sur film de "chenilles" pour juger du rendu et de l'étalonnage.
- Report sur film du plan truqué

- A l'aide des " mémos " du tournage on replacera la caméra dans des conditions homothétiques.

Des mires de tracking peuvent, dans certains cas être placées dans l'espace du full-frame, pour permettre une détection et une synchronisation plus parfaite entre les éléments à composer.

- Dans certains cas (mouvements spécifiques) il peut être nécessaire de tourner avec plusieurs caméras synchronisées entre elles, pour pouvoir reconstituer en postproduction un panorama dans lequel on recadrera en mouvement synchronisé la partie utile.

► Rosco

Il n'y a pas de solution miracle pour les problèmes dus à l'éclairage public lors des prises de vues, mais Rosco vous propose un système qui peut vous aider.

Les lampes à décharge destinées à l'industrie

(Fluorescence, mercure, sodium, iodure métallique)

Ces lampes produisent une lumière en créant un arc électrique au sein d'une ampoule remplie de gaz. Leur colorimétrie est souvent améliorée par l'adjonction de phosphores ou de métaux. L'étendue de la gamme de ce type de lampe offre des performances photométriques qui, pour certaines, sont inexploitable. En effet, le cahier des charges de ce type de source répond à une application industrielle. De ce fait, l'on constate une certaine irrégularité des performances photométriques de ces lampes.

L'utilisation d'un thermocolorimètre est vivement conseillée.

Les tubes fluorescents

L'usage de la fluorescence demeure sans conteste le type d'éclairage intérieur le plus répandu dans les lieux commerciaux, industriels et certaines applications domestiques. La diversité de la gamme fait qu'il est possible d'avoir des tubes éclairant d'une lumière proche de l'ambre, jusqu'à des monochromatiques bleus, verts, en passant par les incontournables tubes blancs industrie. Le faible indice de rendu de couleur (IRC) ainsi que les dominantes de vert ou de magenta

Nouvelle AOC!

GTD (Louma)

s'appelle désormais

LOUMASYSTEMS

Notez leurs coordonnées

35 rue Pleyel,

93200 Saint Denis

France

Tél. : 01 48 13 25 63

Fax : 01 48 13 25 61

E-mail :

karen@louma-systems.biz

Site Internet :

www.louma-systems.biz

sont les seuls points communs de ces lampes. Bien sûr, il existe des tubes fluorescents (Kino flo), répondant aux problèmes techniques liés à la prise de vues, mais ils ne sont utilisés que pour un usage photographique et n'existent pour ainsi dire pas dans les lieux industriels. Ils devront donc être filtrés afin de s'accorder avec l'éclairage ambiant.

Lampes à vapeur de mercure

On reconnaît ces lampes à leur éclairage bleu clair. Elles sont souvent utilisées en extérieur pour l'éclairage des routes, et sont très courantes dans les usines et les entrepôts. Un rendu important dans les bleus et les verts les caractérisent, et certaines versions de ce type de lampe ont un spectre dépourvu de rouge. Les versions à spectre " amélioré ", à l'aide d'un filtre au phosphore sont utilisables, mais nécessitent tout de même une correction lors des applications photographiques.

Les lampes à vapeur de sodium

Il en existe deux catégories, les lampes dites à basse pression et les lampes dites à haute pression. Les lampes à basse pression sont reconnaissables à leur spectre monochromatique orange. En dehors des USA, elles sont utilisées sur les réseaux autoroutiers, les aires de parking et parfois comme éclairage de secours. De par leur spectre irrégulier, elles doivent être corrigées. Les lampes à haute pression ont une apparence visuelle de couleur paille claire. Elles sont couramment utilisées pour l'éclairage extérieur urbain dans les usines et les entrepôts. Leur spectre colorimétrique est riche dans les jaunes, les verts et très pauvre dans les rouges et les bleus. Elles doivent aussi être corrigées.

Les Lampes à iodure métallique

Il s'agit de lampes à vapeur de mercure renfermant des additifs métalliques permettant d'obtenir un meilleur IRC. Avec un spectre proche de la lumière du jour, leur utilisation est très courante dans les applications commerciales où le rendu de couleur est important, (vitrines de magasin, centres commerciaux, stades...). Une petite dominante de vert est tout de même observée. Les lampes HMI sont une version spécialisée de cette gamme.

Swiss Effects

*vous invite à une projection
présentant son travail de
kinescopage transfert haute
définition 24P*

*Le mercredi 17 avril, à 11 h 00
et le jeudi 2 mai à 11 h 00*

*Film 13 (Club 13)
15, avenue Hoche
75008 Paris*

Renseignements :

Benoît Rossel

Portable : 06 07 10 42 82

Tél. / Fax : 01 42 49 19 46

E-Mail :

paris@swisseffects.ch

Méthodes de correction

1. Généralement, la source de lumière prédominante est considérée comme la lumière de référence. Habituellement, elle est soit à 3200°K (lumière artificielle), soit à 5500°k (lumière du jour). Avec les filtres Rosco, il est, bien entendu, possible de prendre comme référence une lumière ambiante composée de tubes fluo ou autres lampes à décharge.

2. Déterminez la température couleur en kelvin ainsi que les valeurs CC.

A l'aide d'un thermocolorimètre, vérifiez la colorimétrie de la lumière de référence ainsi que les sources à ajouter. Si vous travaillez à l'aide de tubes fluorescents, il est nécessaire de surveiller les dominantes de vert ou de magenta. En vidéo, un moniteur permet de visualiser ces imperfections.

3. Sélectionnez les filtres.

En utilisant les informations contenues dans les carnets d'échantillons Cinégel et E-color, il vous sera possible de déterminer le, ou les filtres adéquats afin d'équilibrer la colorimétrie de vos sources supplémentaires à celles de votre éclairage de référence. Il s'agit souvent de filtres correcteurs bleus ou ambres combinés avec un filtre vert ou magenta pour les éclairages d'origines fluorescents ou à décharge.

Vous pouvez télécharger sur notre site www.rosco.com un logiciel utilitaire appelé " kelvin calculator ". Celui-ci vous déterminera les références des filtres à utiliser en fonction de la colorimétrie d'origine.

4. Correction finale.

Une fois que toutes vos sources sont équilibrées à votre lumière de référence, il se peut que vous ayez à adapter cet ensemble aux impératifs colorimétriques de votre pellicule ou de vos capteurs vidéo. Cette correction finale s'effectuera à l'aide d'un filtre sur l'objectif de la caméra, par étalonnage au laboratoire, ou par une balance électronique des blancs.



► Billy Wilder est mort : personne n'est parfait

Billy Wilder appartenait à cette génération de cinéastes européens qui, chassés par le nazisme, apportèrent à Hollywood un regard critique, une conception du monde opposée à l'idéalisme et à la sophistication de " l'usine à rêves ".

Né Samuel Wilder, près de Vienne, le 28 juin 1906, il avait été surnommé Billy par sa mère. Après des études de droit, il s'oriente vers le journalisme, croise le chemin de personnalités de l'époque, dont Schnitzler et Freud. Installé ensuite à Berlin, il gagne sa vie comme danseur mondain, avant d'entrer aux studios de l'UFA en 1927. On l'y emploie à polir ou à écrire des scénarios.

Lorsque Hitler accède au pouvoir en 1933, Billy Wilder prend aussitôt le train pour Paris. Il y réalise *Mauvaise graine*, comédie avec la toute jeune Danielle Darrieux, puis gagne les Etats-Unis. A Hollywood, Ernst Lubitsch fait appel à lui pour écrire, avec Charles Brackett, l'adaptation d'une pièce de boulevard d'Alfred Savoir, *La Huitième femme de Barbe-Bleue*. Il fera de nouveau équipe avec Brackett en 1939 pour une autre comédie de Lubitsch, *Ninotchka*, et pour *La Baronne de minuit*, de Mitchell Leisen.

De cette époque, il gardera toujours le souvenir du génie de Lubitsch, avec lequel il partage un passé berlinois. Wilder expliquait que tout au long de sa carrière de metteur en scène, il n'a jamais cessé de se poser une seule question : « Comment Lubitsch aurait tourné cette scène ? »

Wilder réalise en 1942 *Uniformes et jupons courts*, comédie très ironique sur les mésaventures de Ginger Rogers, qui s'immisce dans la vie de Ray Milland. Comme Lubitsch, il manie l'allusion pour ce qui concerne les rapports sexuels, mais il la pousse aux limites du mauvais goût pour ridiculiser les cadets de l'Ecole militaire et la morale puritaine.

En 1943, Billy Wilder apporte sa contribution à l'effort de guerre avec *Les Cinq Secrets du désert*.

Assurance sur la mort (1944) est l'adaptation corrosive d'un roman de James Cain (Raymond Chandler y a mis la main), où il montre un couple criminel au sein d'une Amérique désenchantée.

La renommée internationale lui vient avec *Le Poison*, drame d'un alcoolique incarné par Ray Milland.

Wilder exécute ensuite un tour de piste goguenard dans la " viennoiserie "

façon Hollywood, avec *La Valse de l'empereur* (1947) et *La Scandaleuse de Berlin* (1948). Vient ensuite une période de sombres études de mœurs : *Boulevard du Crépuscule* (1950) ; *Le Gouffre aux chimères* (1951) ; et *Stalag 17*, avec William Holden (1952).

Puis vient alors le film qui fera fureur et restera célèbre : *Sept ans de réflexion* (1955), comédie sur la frustration sexuelle de l'Américain moyen dans la chaleur torride de New York en été, avec Marilyn Monroe exécutant, comme à plaisir, les variations érotiques indiquées par le metteur en scène.

En 1956, *L'Odyssée de Charles Lindbergh* reconstitue la première liaison aérienne New York-Paris, en 1927, par le jeune aviateur solitaire qu'interprète James Stewart. On remarque l'originalité du récit construit sur des retours en arrière, figure de style chère à Billy Wilder.

Témoin à charge (1958), adaptation d'un drame criminel d'Agatha Christie, opposant Charles Laughton en avocat londonien rusé comme un renard, et Marlene Dietrich qui réussit à le duper par un tour de passe-passe.

La comédie qui connaîtra un succès triomphal, *Certains l'aiment chaud* (1959), traite l'époque de la prohibition sur le mode burlesque, et même parodique, avec une Marilyn Monroe plus attirante que jamais, Tony Curtis et Jack Lemmon travestis en femmes pour échapper à leurs poursuivants. Quiproquos, déguisements, situations cocasses, confusion sexuelle volontaire et réplique finale passée à la postérité : « Nobody is perfect ». Phrase que Billy Wilder pourrait revendiquer désormais, comme son cri de guerre teinté d'humour acide à la société américaine. La société mesquine, pitoyable est décrite avec un réalisme presque hallucinant par *La Garçonnière* (1960), une de ses œuvres les plus achevées exceptionnellement servie par Jack Lemmon et Shirley MacLaine.

Dans *Un, deux, trois* (1961), le réalisateur fustige l'impérialisme économique américain à Berlin-Ouest (James Cagney en représentant de Coca-Cola), les communistes de Berlin-Est, les Soviétiques, et les Allemands toujours prêts à magouiller les uns avec les autres. Mais le film, pour avoir été tourné au moment de la construction du " mur de la honte " à Berlin, tomba à plat à sa sortie. *Irma la douce* (1963), situé dans le quartier des Halles de Paris admirablement reconstitué en studio par Alexandre Trauner, marque, d'une certaine manière,

la fin d'un genre chez le réalisateur qui n'aura bientôt plus le vent en poupe. Après la réussite esthétique de *Irma la douce*, la construction un peu compliquée et l'immoralité profonde dans la dénonciation de la vie quotidienne américaine valent à *Embrasse-moi idiot* (1964) un échec public et financier.

En 1970, Billy Wilder se rabat sur le romanesque victorien, pour raconter *La Vie privée de Sherlock Holmes*. Brillant divertissement avec décors de Trauner. En 1974, Billy Wilder tourne avec l'acteur Jack Lemmon une version nouvelle de *Spéciale première*, pièce de Ben Hecht et Charles Mac Arthur sur les mœurs du journalisme à sensation en 1928, où il installe manigances politiques et phobie anticommuniste. En 1978, Billy Wilder sera l'invité d'honneur du Festival de Cannes, où il présente *Fedora*. Écarté par le nouvel Hollywood, il a pu réaliser ce film, tourné en grande partie à Munich et en France, grâce à des capitaux franco-allemands. « On m'a reçu en grande pompe à Munich », dira-t-il, « comme si toutes les gloires de l'UFA d'avant Hitler rentraient au bercail. Il est vrai que je suis le seul survivant ! ». Wilder ne tournait plus depuis 1981. En retraite forcée, il se consacrait à sa collection d'art moderne et contemporain, qui comptait des Schiele, Giacometti, Klee et Hockney. (Jacques Siclier)

Le Monde, 29 mars 2002

► **Bienveillance risquée des politiques pour le cinéma**

« La République nous aime, nous respecte et nous protège », se félicitait, sur la scène des Césars Daniel Toscan du Plantier, au soir du 1^{er} mars. C'est vrai, et depuis longtemps. Dès l'entre-deux guerres, des représentants de la puissance publique ont considéré le cinéma comme un enjeu d'intérêt général et ont songé à le soutenir. Cette sollicitude, qui dépasse les clivages gauche-droite, connaît aujourd'hui un regain d'intensité aux effets paradoxaux.

Elle s'est manifestée au cours d'un colloque à l'Assemblée nationale, le 20 février. La commission parlementaire des affaires culturelles, familiales et sociales présentait le rapport établi sous la direction de Marcel Rogement (PS, Ille-et-Vilaine) sous le titre *Quel avenir pour le cinéma français ?* Remarquable rapport, agencé pour ne fâcher personne. Seule oubliée de ce bel unanimisme, l'avance sur recettes est épinglée de quelques adjectifs blessants par le rapport. Depuis la " sortie " de Jean-Marie Messier le 17 décembre 2001 déclarant

« morte l'exception culturelle », les ministres et des plus hautes autorités de l'Etat ont pris sa défense de manière à rassurer les professionnels du cinéma. On retrouve la même disposition d'esprit chez les candidats à la présidentielle, interrogés par l'hebdomadaire professionnel *Le film français* dans son édition du 1^{er} mars. Les divergences sont minimes, sinon purement cosmétiques.

Un autre colloque, organisé le 4 mars à l'Odéon sur le thème *Des images pour l'Europe*, en a apporté des confirmations plus immédiatement sensibles sur le plan politique.

Responsable de la culture et de l'éducation au sein de la Commission européenne, Vivianne Redding a confirmé l'importance désormais reconnue de ce type de dispositifs dans les arènes supranationales, et affirmé la volonté de la Commission de les défendre lors de prochaines négociations.

Pourtant, ce grand bal des amoureux du cinéma, producteurs, créatifs, politiques, administratifs tous enlacés et dansant à l'unisson, fait parfois songer à ces images d'assemblées valsant sur un volcan. Les périls sont pourtant considérables, et l'absence de prise en compte de leur réalité aussi inquiétante que la vision d'un ballet mécanique qui répéterait les gestes d'une danse joyeuse sans savoir que la musique a changé.

Les logiques induites par l'hyper concentration du secteur audiovisuel et de la communication, auxquelles, dans le cas de la fusion Vivendi Universal Canal+, les pouvoirs publics n'ont rien trouvé à redire, en sont un des aspects. Quels que soient le passeport et la rhétorique dont use son PDG, Vivendi Universal n'est pas une entreprise française. Les transferts d'autorité à d'autres niveaux que ceux des Etats, et les termes des futures négociations (à commencer par celles de l'Organisation mondiale du commerce) en sont un autre.

La mise en question des mécanismes de protection fondés sur les frontières nationales et les systèmes de quotas par des organismes internationaux, la redéfinition contemporaine des œuvres et des droits qui y sont attachés, l'existence d'instances d'autorisation et de contrôle, le rôle des régions, etc., sont autant d'approches nouvelles qui transforment en profondeur l'esprit des dispositifs légaux et réglementaires, font et feront l'objet de conflits dans les arènes de négociation.

La politique publique se résume désormais à enregistrer les desiderata des

groupes de pression des professionnels. Cela vaut aux hommes publics un soutien chaleureux des hommes de spectacle. Tout le monde est content. Il n'est pas sûr que cela soit une bonne nouvelle. (Jean-Michel Frodon)

Le Monde, 20 mars 2002

► **Alain Bergala**, responsable du plan " Le cinéma à l'école " en résume les enjeux et la situation actuelle.

« Avant la mise en place du plan, il y avait, d'une part, un petit nombre de classes spécialisées du secondaire à thématique cinéma, menant à cette option au bac, et, d'autre part, des dispositifs mixtes mis en place conjointement par l'éducation nationale et le ministère de la culture, avec le partenariat de salles mobilisées par ces objectifs.

L'esprit de ces dispositifs mis en œuvre depuis dix-huit mois est très différent de celui des classes à thème : nous n'avons pas voulu faire du cinéma une matière scolaire. Le projet est proche des dispositifs mixtes.

Le ministre a défini, pour l'ensemble de la mission, un choix que je trouve très courageux. Il a dit : on va faire entrer l'art à l'école, mais comme rencontre de l'école avec quelque chose qui lui est extérieur. La méthode est fondée sur la prise en charge de cette irruption par un enseignant et un intervenant extérieur, praticien de l'art en question.

Cette démarche a suscité une excellente réponse des enseignants. On avait prévu la création de 25 000 classes à PAC (projet artistique et culturel). Elles sont déjà 40 000.

Pour la mise en place du plan Le cinéma à l'école, je me suis dit que, s'il y avait une centaine de films disponibles dans toutes les écoles, sans caractère obligatoire, ce serait mettre à la disposition de tous les enseignants et de tous les élèves un univers entier. Cette vidéothèque idéale devrait être la même à tous les échelons de la scolarité, ce sont les approches de cet ensemble qui évoluent selon l'âge des élèves et les pratiques des enseignants.

Ce dont nous nous occupons, c'est du cinéma, et du cinéma d'abord défini comme art. Il est bien sûr aussi une culture, au sens d'un ensemble de pratiques socialisées, et également un langage.

Du cahier pratique au DVD

La mise en place du plan " Cinéma à l'école " s'accompagne de l'édition de documents de travail, imprimés ou sur écran. La version la plus classique est fournie par Les Petits Cahiers, coédités par les Cahiers du cinéma et le Centre national de la documentation pédagogique (CNDP). Dans la collection figurent les textes consacrés au Plan par Emmanuel Siety, au Point de vue par Joël Magny et au Montage par Vincent Pinel. La collection des DVD L'Eden Cinéma comporte pour l'instant six titres relevant de plusieurs approches. Accompagnée d'un livret rédigé par Jean-François Forges (l'auteur d'Eduquer contre Auschwitz), une version de Shoah, spécialement conçue par Claude Lanzmann pour cet usage pédagogique. (suite page 26)

(suite de la page 24)
De plus, autour de trois films,
Les Contrebandiers de
Moonfleet de *Fritz Lang*, Les
400 coups de *François Truffaut*
et Où est la maison de mon
ami ? de *Abbas Kiarostami*, les
possibilités propres au DVD
(conçu « comme une malle aux
trésors, où l'on trouverait
toutes sortes de petites perles
de cinéma ») inventent à
chaque fois chemins d'accès
vers l'œuvre, chemins de
traverse dans l'imaginaire
cinématographique et chemins
buissonniers à l'enseignement
"classique". (J-M. Frodon)
Le Monde, 26 mars 2002

Mais c'est d'abord comme art que nous avons voulu qu'il entre à l'école.

Le cinéma est un art parmi les autres au sein de l'ensemble de la Mission, mais il a des singularités, qui tiennent en particulier à son caractère plus lourd et plus onéreux. Nous avons mis en place un outil qui n'a pas d'équivalent dans les autres disciplines, les DVD *L'Eden Cinéma*.

Les DVD qui constituent un pilier de notre action sont conçus comme un ensemble de propositions ouvertes. L'essor du DVD à l'école est exactement en phase avec celui de la demande grand public de DVD. Les titres choisis ne sont pas porteurs d'une didactique, ils composent les pièces d'un puzzle qui finit par dessiner une histoire et une géographie du cinéma. Des compléments d'information sont disponibles sur le site www.artsculture.education.fr

(Propos recueillis par Jean-Michel Frodon)

Le Monde, 26 mars 2002

sommaire

activités AFC	p.1
in memoriam	p.3
festival	p.4
ça et là	p.5
le CNC	p.7
film en avant-première	p.10
films AFC sur les écrans	p.11
nos associés	p.12
revue de presse	p.21

Association Française des directeurs de la photographie Cinématographique
8, rue Francoeur 75018 Paris - Tél. : 01 42 64 41 41 - Fax : 01 42 64 42 52
E-mail : afcinema@club-internet.fr - Site : www.afcinema.com